



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Doświadczenie pamięci

Author: Ewa Wąchocka

Citation style: Wąchocka Ewa. (2014). Doświadczenie pamięci. W: B. Popczyk-Szczęsna, M. Figzał (red.), "Dramat i doświadczenie" (S. 45-58). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ewa Wąchocka

Doświadczenie pamięci

Dzisiejsze teksty dla teatru mniej zajmują się przedstawieniem „obiektywnej” sytuacji człowieka w świecie, bardziej zaś formami istnienia i funkcjonowaniem jego własnego świata. Dzieje się tak z pewnością na skutek reorientacji dwudziestowiecznego dramatu, który eksponuje znaczenie indywidualnego, subiektywnego przeżycia. Wypiera ono tradycyjnie pojmowane doświadczenie mające wymiar wspólnotowy i staje się kluczową kategorią doświadczenia rzeczywistości oraz głównym przedmiotem przedstawienia — od Strindberga i ekspresjonistów przez teatr absurdu po zróżnicowane współcześnie odmiany dramaturgii „ja”. Dla tej subiektywnej postaci doświadczenia równie istotna wydaje się — zgodnie z rozróżnieniem zaproponowanym przez Johna R. Searle’a — subiektywność w sensie ontologicznym, w którym podmiot traktowany jest jako warunek doświadczenia, co subiektywność w sensie epistemicznym, którą przypisuje się treściom i wyobrażeniom, zależnym od nastawienia podmiotu¹. Jednocześnie dużo częściej daje się zauważyć zainteresowanie pamięcią, nieprzypadkowe zapewne w związku z rozpadem spójnej konstrukcji postaci i „twardej” struktury podmiotowości w nowym i najnowszym dramacie. Zainteresowanie już nie tyle jej funkcją mediacyjną w korelowaniu planów czasowych utworu, ile jej fenomenem i mechanizmami. Pamięć staje się obiektem refleksji, przedmiotem wątplenia i nostalgicznych rewizji jako jeden z fundamentów konstytuujących ludzką świadomość i zwornik tożsamości.

W dramacie opartym zasadniczo na prezentacji akcji teraźniejszej przywołanie minionych wydarzeń jest celowe i niezbędne o tyle, o ile służy wyświetleniu przyczyn ukazanego konfliktu. Henryk Ibsen, choć poważnie naruszył proporcje między teraźniejszością a przeszłością, nie przekreślił przecież samej tej relacji, lecz wytrwale penetrował zamierzchłe tajemnice i poczynania swoich bohaterów właśnie dlatego, żeby pokazać, jak bardzo stłumiona na pozór przeszłość

¹ J.R. SEARLE: *Umysł na nowo odkryty*. Przeł. T. BASZNIAK. Warszawa 1999.

determinuje ludzkie życie. Teatr pamięci tymczasem tworzy przestrzeń, którą wypełnia projekcja samych wspomnień, wolnych od konieczności motywowania chwili obecnej logicznym spłotem przeszłych wypadków, co prowadzi do charakterystycznego dla tego teatru zatarcia ściślejszych przyczynowo-skutkowych związków między rozgrywającym się „tu i teraz” aktem rekonstrukcji a tym, co miało miejsce kiedyś. Sytuacja terażniejsza bowiem z reguły nie ukazuje bezpośrednich implikacji dramatycznego doświadczenia z przeszłości (a przynajmniej nie one są najważniejsze) poza jedną — pragnieniem zrozumienia, jakie towarzyszy mentalnej podróży podmiotu w czasie. Trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem Carla G. Junga, iż doświadczenie bez refleksji jest wręcz niemożliwe, „ponieważ — jak pisze — »doświadczenie« to proces asymilowania, bez którego o jakimkolwiek rozumieniu nie ma mowy”². Pytanie, jakie nasuwają dramaty podejmujące temat wspomnień, dotyczy jednak czegoś jeszcze innego, bardziej rudymentalnego, mianowicie dostępności zamkniętego „tam i wtedy” psychicznego zdarzenia. Czy możliwe jest zrozumienie tego, co zapisane już tylko w postaci pamięciowego śladu? Co z biegiem czasu „należy” coraz mniej do podmiotu, a staje się coraz bardziej treścią jego pamięci i refleksji albo — często — niepamięci i podświadomości.

W czasie terażniejszym kryje się niewyczerpana, zdawać by się mogło, zdolność ożywienia czy aktualizacji historii, dlatego sytuacja sceniczna nie wymaga rozbudowanego opisu okoliczności, ażeby narzucić odbiorcy odpowiednią perspektywę widzenia. Jest zwykle bardzo prosta, zorientowana na proces wypowiedzania i ze względu na redukcję tradycyjnie rozumianej akcji współczesnej — statyczna. W *Savannah Bay* Marguerite Duras sytuację czytelnie definiuje swoiste „ćwiczenie z pamięci”, próba odwołania się do pamięci percepcyjnej, która nie tylko odznacza się wyjątkową trwałością, ale także — jak świadczyć może smak słynnej magdalenki z powieści Prousta — ma możliwość intensyfikowania pracy ludzkiego umysłu. Sztukę rozpoczyna piosenka Edith Piaf *Les mots d'amour*, która — chwilę później śpiewana na przemian przez obecne na scenie dwie kobiety — nakłonić ma Madeleine do pojednania się z własną przeszłością i z sobą samą. A jej słowa „codziennie prosisz, żebym ci opowiedziała tę historię”³ w następujących potem odsłonach wyraźnie każą zobaczyć niezmienny rytuał powrotów do wydarzeń pamiętnego lata, jakie śledzić będzie odbiorca. *Suita I* Philippe’a Minyany, pozbawiona tego rodzaju konkretyzującej ramy, pozwalającej wpisać działania postaci w określony kontekst przedstawionej rzeczywistości, zakłada większą swobodę interpretacji. Dialog między Mężczyzną i Kobietami można wziąć za rozmowę w trakcie towarzyskiego spotkania albo też seansu psychoterapeutycznego, ale zarówno o zawartości

² C.G. JUNG: *Psychologia a religia Zachodu i Wschodu*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 2005, s. 12.

³ M. DURAS: *Savannah Bay*. Przeł. J. SELL. W: *Językowe światy. Antologia sztuk francuskich*. [T.] 1. [Red. M. KRASNOWOLSKA. Przeł. M. BAJER et al.]. Kraków 2004, s. 168.

semantycznej, jak i brzmieniowej orkiestracji tego dialogu decyduje w istocie precyzyjnie skomponowana struktura pytań, odpowiedzi i komentarzy. Opowieść w *Savannah Bay* rozwija się fragmentarycznie, zgodnie z nieregularnym rytmem pamięci, w impresyjnych słownych obrazach i migawkach scen, niekiedy również odgrywanych. I choć to niezabliźnione wciąż przeżycia Madeleine są przedmiotem wspomnień, Młoda Kobieta, opiekunka, a może — co bardziej prawdopodobne — jej wnuczka, staje się często w „wykonaniu” tej opowieści stroną bardziej aktywną. W sztuce Minyany retoryczne strategie Kobiet stopniowo, lecz konsekwentnie, zmierzają do odgrzebania traumatycznego doświadczenia, jakie spotkało niegdyś Mężczyznę, i wydobycia na światło dzienne związanych z tym psychicznych urazów. On sam raz zdaje się partnerem w pełni świadomie uczestniczącym w dociekaniu własnej sprawy, współautorem swojej historii, kiedy indziej — obiektem chłodnej indagacji, zwłaszcza że Kobiety często używają w stosunku do niego drugiej bądź trzeciej osoby gramatycznej.

Nasza pamięć ma strukturę meandryczną, nieregularną, a nie linearną. Jest nie tylko wybiórcza, co wiąże się z opisanymi przez Sigmunda Freuda mechanizmami wyparcia i stłumienia trudnych, bolesnych, wstydlivych doświadczeń, ale też niedoskonała czy kapryśna, gdy chodzi o aktywizację pamięciowych śladów. Oba te zjawiska bez wątpienia znajdują odbicie w teatralnych tekstach w takiej mierze, w jakiej mają wpływ na konstrukcję wspomnień (ich charakter, zawartość, intensywność) oraz na sposób ich aktualizacji. Ten zaś może faworyzować, mówiąc w dużym skrócie, bądź to opowieść i słowo, bądź obraz, imitację, która jest jednoznaczna z kreacją, a zatem uobecnienie „tu i teraz” tego, co należy do przeszłości. Na scenie przefiltrowane przez pamięć odległe doświadczenie można więc przedstawić na sposób narracyjny — jak w *Savannah Bay* i *Suicie I*, albo można je zobiektywizować, korzystając z typowo dramatycznych technik i środków wyrazu. Trzeba zresztą zauważyć, że narracja (*diegesis*) i dramatyzacja (*mimesis*) nie wprowadzają większych różnic w zakresie charakterystycznych mechanizmów funkcjonowania pamięci, natomiast oczywiście znacząco różnią się ujęciem rekonstrukcji wspomnień. Niezależnie od preferowanej metody przedstawienia usiłuje ono zawsze — jak się wydaje — uwiarygodnić sens zapamiętanego doświadczenia, sens wyłaniający się w świadomości dramatycznej postaci i — na zasadzie projekcji i identyfikacji — odczytywany przez odbiorcę. W przekonaniu fenomenologii sens każdego doświadczenia ukazuje się na szerokim tle złożonym z innych doświadczeń, odwołując się do całościowego modelu świata podmiotu⁴. Ujawnia indywidualne zasady interpretacyjne, zarazem jednak — dodaliby z pewnością antropologowie doświadczenia — zależny jest od kulturowych uwarunkowań oraz wzorców ekspresji, zgodnie z którymi pojedyncze przeżycie jest formułowane i wyrażane. „Każde

⁴ R. PIŁAT: *Doświadczenie i pojęcie. Studia z fenomenologii i filozofii umysłu*. Warszawa 2006, s. 8.

opowiadanie — pisze Edward M. Bruner — to arbitralne narzucenie znaczenia na strumień pamięci, ponieważ kładziemy nacisk na niektóre przyczyny, podczas gdy innych nie bierzemy pod uwagę; każde zatem opowiadanie jest interpretacją⁵. Fragmentaryczne opisy zdarzeń i towarzyszących im przeżyć w *Savannah Bay* i *Suicie I*, pełne luk i niejasności, tworzą pewną narrację, która w ten sposób jednocześnie tematyzuje działanie ludzkiej pamięci oraz jej relacje z podmiotem. Ale podobnie również dramatyczna reprezentacja polega na selekcionowaniu podyktowanym potrzebą sensu: odkrywać ma go wybór określonych (szczególnych) scen z przeszłości narzucony przez autora wykreowanym przez niego postaciom.

Przekonuje o tym niezbiecie *Letni dzień* Jona Fossego. Sztukę można wprowadzić odczytywać jako połączenie dwóch różnych, niezależnych, choć bliźniaczo do siebie podobnych historii⁶, jednak tekst Fossego podsuwa jeszcze inną, chyba ciekawszą, możliwość lektury. W zmodyfikowanej wersji dramatu subiektywnego ukazuje się nam wówczas jedna historia, przywołana na zasadzie retrospekcji poprzez ciąg udratyzowanych scen, stanowiących zapis najważniejszego doświadczenia Starszej Kobiety, rozstrzygającego o całym jej dalszym życiu. Jeśli u Duras i Minyany strukturę dramatu kształtuje daremny proces weryfikacji pamięci i wspomnień, to w *Letnim dniu* — powtórzenie tego, co na zawsze utrwalone we wspomnieniu; tworzący iluzję realności spektakl pamięci. Sekwencja wypadków, jakie zaszły jednego fatalnego dnia, będzie wiernie, ze wszystkimi szczegółami, odegrana, jak gdyby świadomość modelował i wiewał ten jeden scenariusz. To dlatego w zachowaniu Kobiety wybija się stale ten sam motyw — wciąż podchodzi ona do okna i uparcie wpatruje się w przestrzeń. Partytura słów i gestów jest tak mocna, tworzy tak niezatarty ślad, że Starsza Kobieta powtarza to, co niemożliwe do wymazania, a zarazem męcząco niejasne, jak doświadczenie przeżywane w teraźniejszości, a nie jako wspomnienie z przeszłości. Choć pełni w dramacie rolę narratorki, to często swobodnie przechodzi z tego w tamten czas, niczym dyskretny reżyser obserwujący swe dzieło spogląda na siebie (Młodą Kobietę), swego partnera Asle i Młodą Przyjaciółkę, traktując jednak swoją obecność w taki sposób, by owe dwa czasy nie stykały się z sobą. Toteż więź przyczynowo-skutkowa między aktem rekonstrukcji i rekonstruowanym działaniem jest tu dużo silniejsza niż w tekstach Duras i Minyany. Dopiero pod koniec drugiej części, na zamknięcie seansu, ten i tamten czas przez moment stają się jednym, kiedy Starsza Kobieta milcząco odprawia ze sceny pozostałe postacie. Nietrudno zatem przypuszczać, że powtórzenie jest operacją permanentnie dokonującą się w umyśle bohaterki, ponieważ tylko trwałość osiągnięta dzięki powtórzeniu może tłumaczyć stosu-

⁵ E.M. BRUNER: *Przeżycie i jego ekspresje*. W: *Antropologia doświadczenia*. Red. V.W. TURNER, E.M. BRUNER. Przeł. E. KLEKOT, A. SZUREK. Kraków 2011, s. 15.

⁶ W ten sposób dramat Fossego interpretuje Lech Sokół: *Jon Fosse: współczesny dramat poetycki*. „Dialog” 2003, nr 12.

nek do przeszłości jako wciąż aktualizującej się teraźniejszości i tylko wówczas można właściwie zrozumieć ten wystudiowany spektakl pamięci.

Prawda doświadczenia jest wynikiem współdziałania charakterystycznych dla jednostki sposobów opracowywania doświadczeń osobistych oraz kształtowanego przez społeczną praktykę systemu schematów poznawczych, za których pomocą jest ono ujmowane w określone kategorie pojęciowe. Prawda ta jednakże, jak świadczą wybrane przykładowo dramaty, wznosi się na niepewnych podstawach, co więcej, odcięta jest bezpowrotnie od możliwości potwierdzenia, podania w wątpliwość lub korekty. Wiąże się to niewątpliwie ze zmianą statusu doświadczenia w nowoczesnej literaturze i sztuce widoczną na linii język sztuki — rzeczywistość. Doświadczenie traci dotychczasowe cechy integralności, spójności, poznawczej obiektywności, natomiast dla jego nowych form znamienne staje się ściśle powiązanie między medium czy narzędziem percepcji i poznania a obrazem ujętych tą drogą rzeczy i zjawisk. Kategoria pamięci w rozwijaniu się tych nowych postaci doświadczenia ma kluczowe znaczenie, ponieważ pamięć stanowi medium przedstawiające i zarazem zostaje w toku scenicznej akcji przedstawiona. Ryszard Nycz powiązanie, o którym mowa, uważa za dystynktywną właściwość nowoczesnej literatury, na tyle specyficzną, że „bez przedstawienia nie byłoby (dla nas) przedstawionego”, albo też — jak uściśla — „przedstawienie czy językowe [...] wypowiedzenie umożliwia nam dostęp do tego, co przed jego pojawieniem się w pewnym sensie nie istniało”⁷. Powiedzieć można, że medium pamięci, dzięki uzewnętrznieniu jej mechanizmów, daje wgląd w próbę skonstruowania obrazu tego umykającego doświadczenia, co w rzeczywistości, zwłaszcza w sztukach Duras i Minyany, oznaczać musi niemożność uchwycenia go w „pierwotnym” czy źródłowym kształcie.

Dlatego nie dziwi z rozmysłem zamazana w *Suicie I* substancjalność dramatycznego wydarzenia, jakim było obrabowanie i zniszczenie domu, w którym samotnie mieszkał kiedyś Mężczyzna i który po tym incydencie opuścił. Sądzić by można w pierwszej chwili, że Minyana gra w ten sposób z przyzwyczajeniami odbiorców oczekujących elementarnych wskazówek, które pozwalają jakoś uporządkować świat fikcyjnych postaci. Gdyby sięgnąć jednak po interpretację psychoanalityczną (co wbrew pozorom nie wydaje się w wypadku tej sztuki zabiegiem aż tak ryzykownym), wówczas w takim ujęciu dałoby się dostrzec raczej sceniczną transpozycję klasycznego wyparcia, mianowicie ten jego aspekt, który Freud opisał jako przemieszczenie. Nieprzyjemne treści nie są po prostu odrzucane, ale dzielone i ukrywane w różnych „częściach” nieświadomości. Uprzestrzennienie, jak określa ten proces Jacques Derrida, rozdziela miejsca inskrypcji, szyfruje je i tłumi, osłabiając w ten sposób siłę naszego cier-

⁷ R. NYCH: *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, E. NAWROCKA. Warszawa 2007, s. 16.

pienia oraz naszych pragnień⁸. Oznacza zerwanie ciągłości żywej pamięci, która przechowuje jedynie ślady. Zamiast przeżycia związanego z utratą domu językowa struktura *Suity I* eksponuje więc z jednej strony niekończące się repetycje opisów/wspomnień samego domu, z drugiej zaś — równie obsesyjne powroty do czasu bezpośrednio poprzedzającego wypadek, kiedy po okresie wyczerpującej pracy Mężczyzna spał przez kilkadziesiąt godzin. Nieświadome — odsunięte do nieświadomości doświadczenie — różnicuje się poprzez ciągłe przesuwanie i przekształcanie, wysyłając swoich reprezentantów bez możliwości, aby to, co reprezentowane, samo się pojawiło.

Podobnie niespójna jest jednostkowa prawda doświadczenia w *Savannah Bay*, ale sztuka Duras pozwala też wziąć w rachubę inne jeszcze psychologiczne wytłumaczenie, czyli kłopoty z pamięcią wywołane, być może, przeżytym przez bohaterkę wstrząsem. Silny stres, przeżycie traumatyczne mogą spowodować, iż pod wpływem bardzo dużych emocji nastąpi zablokowanie procesów przepisywania krótkotrwałej pamięci zdarzenia do pamięci długotrwałej oraz integracji tego przeżycia z innymi wspomnieniami. Jednak nie tylko zaburzenie tego procesu sprawia, że przywołując historię wielkiej miłości swojej córki i jej tragiczną śmierć, Madeleine gubi się w relacjach, własnych wyobrażeniach i domysłach. Duras tak splata z sobą różne nitki czy warstwy fabuły, poszerzając ją o meta-teatralny i filmowy kontekst, że to, co się zdarzyło i/lub pozostało w umyśle, nie daje się pomyślnie zreprodukować nawet na poziomie empirycznych faktów. Warto zresztą dodać, że również w *Letnim dniu* przedstawienie doświadczenia z przeszłości, odznaczające się (na tle *Savannah Bay*) całościowością i koherencją, pozostawia jedną zasadniczą niejasność. Starsza Kobieta potrafi rozpoznać we własnej projekcji wszystko, co zaszło zarówno przed wypłynięciem Asle w morze, jak i po jego zaginięciu, w tym także swoje ówczesne doznania, lecz nie jest w stanie odgadnąć kryjącej się na dnie tajemnicy. Fosse śladem Ibsena nie odsłania przeszłości do końca, dlatego przemilcza powody odejścia mężczyzny: nie wiadomo, czy utonął, a jeśli utonął, to czy było to samobójstwo, czy nieszczęśliwy wypadek. Mimo całej wiarygodności rekonstrukcji nierozstrzygnięte pozostanie pytanie — dlaczego? Do losu? Może do mężczyzny? A może do siebie samej? Bo przecież nieodłączną częścią, by nie powiedzieć — wręcz istotą, przeżywanej wtedy i obecnie sytuacji jest właśnie to pytanie, na które nie będzie odpowiedzi.

Wymienione już mechanizmy działania pamięci to nie jedyna przyczyna trudności z porządkowaniem własnej historii życia, z jej interpretacją; czynnikiem zaburzającym mogą być również fałszywe wspomnienia. Jak zgodnie przyjmują autorzy rozważanych dramatów, doświadczenie ludzkie nie ogranicza się do tego, co jednostka rejestruje świadomie, ale obejmuje też zakres takich

⁸ J. DERRIDA: *Freud i scena pisma*. W: IDEM: *Pismo i różnica*. Przeł. K. KŁOSIŃSKI. Warszawa 2004.

doświadczeń, których nie jest świadoma, a które mają znaczący wpływ na jej życie. Wedle ustaleń psychoanalizy obróbka, jakiej poddawane są doświadczenia, odbywa się równolegle na poziomie jawnym i ukrytym (automatycznym), lecz wyniki tych procesów nie zawsze są z sobą zgodne. Efektem takich nie-spójności są między innymi fałszywe wspomnienia wpisane w pamięć autobiograficzną. Freud i niezależnie od niego amerykański psycholog William James udowodnili, że tego rodzaju wspomnienia są czymś nader częstym, występują na równych prawach ze wspomnieniami prawdziwymi, a za dokonywanie fałszywych zapisów odpowiedzialna jest wyobraźnia. Kiedy na przykład wydarzenie, które ktoś niekoniecznie przeżył, lecz tylko je widział bądź o nim usłyszał, pojawi się później we śnie lub „wróci” w inny sposób, wówczas pewne jego treści mogą zostać przeniesione z poziomu ukrytego na poziom jawny.

W takim na wpół realnym wymiarze, między iluzją prawdy a nieoczywistym zmyśleniem, rozwija się podjęta przez bohaterów *Dawnych czasów* Harolda Pintera wyprawa w poszukiwaniu zaginionego czasu, której towarzyszą dość niejasne próby inscenizacji pewnych wypadków. Wspólnie przeżyta młodość rozmazuje się w ciągach luźnych skojarzeń, niekiedy wręcz, jak u Becketta, obsesyjnych, a pamięć nie potrafi odbudować czy właściwie zbudować jej wiarygodnego obrazu. Nie tylko z powodu tego, że każda z postaci zapamiętała coś innego lub pamięta minione zdarzenia inaczej, lecz również dlatego, że — jak mówi jedna z kobiet — „niektóre rzeczy pamięta się, chociaż nawet mogły się nigdy nie zdarzyć. Ja pamiętam pewne rzeczy, których nie było, ale w miarę jak je sobie przypominam, okazuje się, że istnieją”⁹. Można się więc zastanawiać nad tym, czy ciągłe powroty do tragicznego zdarzenia sprzed lat w umyśle Kobiety z *Letniego dnia* nie doprowadziły do wytworzenia raczej subiektywnego wyobrażenia niż reprezentacji, tyleż prawdziwego, co zafałszowanego. W tym sensie, że pamięć (będąca narzędziem przedstawienia) poprzez „współdziałanie” świadomego z nieświadomym mogła coś dodać albo usunąć czy przepracować, słowem — zniekształcić pierwotną — niedostępną odbiorcy — postać zdarzenia.

Znacznie wymowniejszy obraz fałszywych wspomnień przynosi niewątpliwie *Savannah Bay*. Buduje je nie tyle czy nie tylko ustawiczny rytm powrotów, ale przede wszystkim kolekcja przejętych znaków i klisz, gotowych usłużyć zastąpić niedostatki pamięci. Sztuka Marguerite Duras mogłaby być znakomitą egzemplifikacją twierdzenia Paula Ricoeura, że narracje, które umożliwiają organizowanie naszego doświadczenia, są mocno zakorzenione w kulturze, jednostka bowiem korzysta z istniejących opowieści: mitów, dzieł literackich itp.¹⁰ Przekaz jest prawdziwy nie tylko w odniesieniu do rzeczywiście, lecz

⁹ H. PINTER: *Dawne czasy*. Przeł. B. TABORSKI. W: IDEM: *Dramaty*. T. 2. Sulejówkę 2006, s. 340.

¹⁰ P. RICOEUR: *Język, tekst, interpretacja*. Wybór i wstęp K. ROSNER. Przeł. P. GRAFF, K. ROSNER. Warszawa 1989.

także ze względu na jego wierność kulturowym konwencjom narracyjnym oraz wobec utrwalonych już opowieści. Taki właśnie jawnie literacki czy teatralny wyraz przybiera opowieść Madeleine, nie kryjąc swego charakteru zamierzonej stylizacji ani też zastosowanych konwencji przedstawieniowych, tym bardziej że Madeleine jest aktorką. W strumień pamięci stale włączają się reminiscencje i przebitki z przygotowywanego spektaklu teatralnego z jej udziałem, spektaklu ostatecznie niezrealizowanego, ponieważ „nikt nie chciał napisać tej sztuki teatralnej”, jak również z kręconego później filmu, które miały być oparte na tamtej, żywej historii. Jak inaczej mogłaby Madeleine opisać sceny między kochankami, z całym bogactwem detali obrazu i sytuacji, perfekcją cytowanych dialogów, a jednocześnie wyrazistością konwencjonalnych środków, tak jakby była obecna na wyspie i u ujścia rzeki, gdzie się spotykali. „Można by pomyśleć, że grywałam w różnych sztukach, ale w rzeczywistości grałam tylko to, grając wszystko, co sądzono, że gram, grałam historię Białej Skały”¹¹. Nie sposób więc oddzielić rzeczywistych przeżyć mających źródło w osobistym doświadczeniu od przejawów czy następstw identyfikacji zrodzonej w świecie artystycznej fikcji, tym bardziej że kobiety na przemian rozwijają fragmenty opowieści w języku, chwilami zaś próbują je uobecnić i odegrać, jak gdyby grały sceny ze sztuki, która „nigdy nie została ani zagrana, ani napisana”¹². Nieprzypadkowo też w tle znajduje się dekoracja do *Savannah Bay*, przeznaczona na tradycyjną scenę pudełkową — sugestywny znak metateatralnego podwojenia — podczas gdy samo przedstawienie odbywa się na pustej scenie. Ale co ciekawe, tylko dwa razy ta malownicza scenografia ożywa „dla” akcji — na samym początku, gdy Madeleine z niej wychodzi, i w zakończeniu drugiej sceny, kiedy wraz ze swą towarzyszką udaje się na spacer i kontempluje wzniesioną w rozległym krajobrazie konstrukcję jak dzieło sztuki. Tak więc w przestrzeni pamięci mieszczą się obok siebie i z sobą rywalizują intymne wspomnienia związane z poczuciem straty i nieukończony spektakl. Świadomość przeszłości, jaką dekonspiruje teraźniejszość, odnosi się w tej samej mierze i do bolesnego wydarzenia, i do niezrealizowanej sztuki teatralnej (a także filmu), przez co prawda o źródłowym doświadczeniu staje się jeszcze bardziej nieuchwytna.

Eksploracja pamięci rodzi pytanie o tożsamość podmiotu. Doświadczenie warunkuje sposób uzyskiwania wiedzy o świecie, innych ludziach i o sobie samym, zawsze osobiście, subiektywnie zdobywanej — i w tym sensie jest ono indywidualne. W wymiarze egzystencjalnym oznacza to jedność osoby z doświadczeniem, współobecność doświadczającego podmiotu i zdarzenia, które nań oddziałuje. Zależność ta zmienia się — i często komplikuje — gdy istnieje ono już tylko jako pamięciowy ślad. Kiedy świadomość kieruje się ku

¹¹ M. DURAS: *Savannah Bay...*, s. 171.

¹² Ibidem, s. 185.

zdarzeniu przypominanemu, sprawą o fundamentalnym znaczeniu okazuje się oczywiście upływ czasu, czasowa odległość między naturą doznań „tam i kiedyś” i chwilą obecną. Frederick Turner opisuje to działanie na przykładzie introspekcyjnych zapisków Henry’ego Davida Thoreau. „W chwili, gdy ja poznające przechodzi do przeszłości, stając się zawartością pamięci, można je poddać poznaniu. Zaczyna istnieć więc nowe ja poznające, które czyni stare ja poznające jednym z przedmiotów swego poznania”¹³. Ta różnica perspektyw sprawia, że może pojawić się — i najczęściej się pojawia — rozdzźwięk między „ja” doznającym (wtedy) i „ja” poznającym (teraz). Podmiot, który poddaje siebie badaniu, na skutek dystansującej tendencji tego procesu, odkrywa w sobie innego, co oznacza już choćby tyle, że „ja” obecne nigdy nie jest identyczne z dawnym „ja”. Nikt bodaj nie pokazał bardziej przekonująco niż Beckett tego rozszczępienia podmiotu naruszającego czy wręcz niszczącego indywidualne poczucie tożsamości. Jego późne jednoaktówki można odczytywać jako rozpisane metodycznie różne warianty wyobcowania postaci wobec siebie samej i wobec własnej przeszłości, wyobcowania niemożliwego do usunięcia — paradoksalnie — mimo nieustającej pracy pamięci. Przeciwnie — umacnianego przez jej alie-nujące działanie.

Różnorodność zastosowanych przez Becketta rozwiązań i technik dysocjacji pozwala też lepiej zauważyć w późniejszych dramatach różnicowanie się postaci subiektywności, wynikające z dramatycznego bądź narracyjnego ujęcia wspomnień. Napięcie i konflikt, lokowane zazwyczaj w sferze interpersonalnej, skupiają się teraz na płaszczyźnie relacji wewnątrzpodmiotowych. Dramatyczne przedstawienie przeszłości, za pomocą retrospekcji, mocniej wydobywa podyktowane przez czas rozdzielenie podmiotu, jego *quasi*-realną podwójność. Ujęcie narracyjne osłabia opozycyjny charakter relacji między „ja” poznającym i „ja” poznawanym, niemniej jednak nie gubi jej wewnętrznej dialogiczności. Sceniczne uobecnienie w *Letnim dniu* Fossego nie tylko więc odsłania przed widzem przebieg sytuacji, ale dyskretnie podkreśla także emocje Kobiety (zazdrość o morze, niepokój, fatalistyczny podtekst ostatniej rozmowy z Asle), umożliwiając jednocześnie takie powiązanie planów czasowych, które zaznacza dystans Kobiety do siebie z lat młodości. Inaczej wygląda to rozwarstwienie subiektywności w opisie narracyjnym, kiedy „ja” aktualne usiłuje w językowym wypowiedzeniu przywołać owo „ja” z przeszłości, które ukazuje się jako dokonana z perspektywy czasu interpretacja siebie oraz ówczesnych doświadczeń. W sztukach Duras i Minyany jest to w rzeczywistości interpretacja wielce ułomna, ponieważ ze wskazanych wcześniej powodów ujawnia ona słabość uprawomocnienia ze strony podmiotu. Dużo mocniej uprzytamnia to zresztą *Suita I* Minyany. Rozerwanie łączności między samym wydarzeniem

¹³ F. TURNER: *Refleksyjność jako ewolucja w książce „Walden” Thoreau*. W: *Antropologia doświadczenia...*, s. 92.

i próbą mówienia o nim staje się figurą doświadczenia jako czegoś dalekiego i obcego, a więc niepoddającego się wewnętrznej integracji. Niemożność weryfikacji wspomnień w *Savannah Bay*, pogłębiona dodatkowo przemieszaniem tego, co osobiste, z fikcyjnym, niesie z sobą raczej kojące w jakimś sensie wrażenie zagubienia.

Jedność osoby z doświadczeniem rzutuje na poczucie tożsamości, lecz — co ważne — pozwala też o doświadczeniu mówić. Traumatyczne przeżycie często rozбивa ową zasadę jedności tego, który doświadcza, z samym sobą, wywołując wyobcowanie i w ten sposób paraliżuje wyrażanie, jeśli wręcz go nie umożliwia. Stosunek między podmiotem i językiem — a zawsze jest to również problem możliwości artykulacyjnych języka — staje się wobec tego świadectwem owej integralności albo też jej naruszenia, braku. Trop konfrontacji doświadczenia z praktyką dyskursywną znajduje się dziś w centrum refleksji filozoficznej i humanistycznej, przy czym kluczowa jest kwestia nawiązania przez jednostkę kontaktu z jej traumą za pośrednictwem języka. Gdy spojrzeć na dramaturgię europejską, jeszcze raz powraca Beckett, ponieważ to on nadał tej relacji charakter nieprzezwyciężalnej antynomii. Szczególnie znamienym przykładem może być *Nie ja*: przejmujący zapis tego, że ludzka mowa nie jest w stanie oddać ani dramatycznego przełomu, jakim dla bohaterki jest jej odzyskanie, ani podstawowego i najgłębszego doświadczenia człowieka — jego poczucia wewnętrznej tożsamości. Najnowszy dramat mniej jednak interesuje problematyka niewyraźności, o wiele bardziej — możliwość użycia języka jako narzędzia formowania swoistej, „niepełnej” (wedle tradycyjnych kryteriów), takiej właśnie a nie innej postaci doświadczenia.

Suita I Minyany pokazuje tę zależność tym sugestywniej, że materiałem językowym sztuki rządzą reguły muzycznej organizacji. Uporczywe krążenie wokół nienazwanego długo, bolesnego wydarzenia z przeszłości znajduje uzasadnienie w cyklicznej formie suity, której jest naśladowaniem. Wyraźcie odzwierciedla się w powtarzalności słów, całych fraz i sekwencji, a sam ślad nienazwanego funkcjonuje na płaszczyźnie formalnej niczym muzyczny temat poprowadzony w różnych rejestrach. Konfrontacja doświadczenia z językiem zmienia się w główny obiekt przedstawienia, wyznaczając konsekwentnie jego przebieg — poprzez retardacje, odwlekanie momentu dotarcia do źródła wewnętrznego zablokowania, wydobywania go na jaw i wypowiedzenia. Efekt opóźniania wzmacniają ponadto rozdzielające kolejne rozmowy monotonne sceny posiłków — typowe dla suity intermedia. Pozornie nie mają one żadnego znaczenia z punktu widzenia podstawowego tematu sztuki, ale w zakreślonych z góry ramach ukazują właśnie język, jego całkowitą konwencjonalizację, czyli tak naprawdę automatyzm w posługiwaniu się językiem, prowadzący do zerwania rzeczywistej więzi między słowem a tym, kto mówi. Dopiero w czwartej, przedostatniej rozmowie Mężczyzna odsłania prawdę, przed której wyjawieniem tak długo się wzbraniał, przywołując w pamięci moment,

kiedy po powrocie ze spaceru zobaczył swą zniszczoną posiadłość. W końcowej zaś partii sztuki zwraca się do jednej z kobiet: „odbyłem już żałobę — rozumiesz, odbyłem żałobę [...]. Zdarzają się znacznie większe rzezie”¹⁴, podsumowując tym samym terapeutyczne rezultaty wspólnych rozmów — pogodzenie się z doznaną krzywdą i uwolnienie od ciężaru własnej przeszłości. Ale wyznanie to nie ujawnia odbiorcy całej prawdy, nadal pozostają sprawy przemilczane, do końca niewyjaśnione w życiu Mężczyzny, strata (śmierć?) bliskiej osoby i w następstwie psychiczne załamanie, które w kolejności chronologicznej poprzedzały grabież domu. Z perspektywy działania pamięci można by w tym przemieszczeniu widzieć efekt „brzydkiej siostry”, jak taki rodzaj wspomnienia blokującego nazywany jest w psychologii. Dochodzi do tego wówczas, gdy odmienne, ale podobne wspomnienie pojawia się w świadomości, utrudniając dostęp do innego, istotniejszego wspomnienia, podobnie jak w znanej baśni, w której księżę próbuje dotrzeć do pięknego Kopciuszka, ale wciąż przeszkadzają mu w tym brzydkie siostry, zjawiające się zamiast Kopciuszka. Minyana przenosi jednak akcent z nieświadomej zamiany męczących doświadczeń na trudności procesu uzewnętrznienia i obiektywizacji, po to właśnie zestawiając rozmowy ze scenami posiłków, które demaskują funkcjonowanie języka w międzyludzkiej komunikacji. To spetryfikowany język, język dostępny podmiotowi — jak zdaje się wskazywać autor — wstrzymuje przepracowanie wywołanych bolesną przeszłością psychicznych urazów i uniemożliwia ich wypowiedzenie.

Inaczej Fosse postrzega rolę języka pamięci w formowaniu tej szczególnej postaci doświadczenia, jaką ukazuje nam jego przedstawienie. *Letni dzień* w warstwie treściowej wbrew pozorom nie odchodzi zbyt daleko od tradycyjnego dramatu psychologicznego, autor zadbał bowiem nie tylko o subtelne wycieniowanie przeżyć Kobiety w obu jej odrębnych wcieleniach, lecz także o psychologiczne prawdopodobieństwo wizerunku jej nieobecnego partnera. W trakcie rozmowy z Młodą Przyjaciółką Kobieta zwraca uwagę na jego bardzo luźne relacje z matką oraz brak ojca, którego nie znał, nieusuwalne rany z okresu dzieciństwa i młodości, które najpewniej wywarły wpływ na osobowość Asle (co ciekawe, jedynej postaci w sztuce obdarzonej własnym imieniem), stając się źródłem egzystencjalnego lęku i poszukiwania samotności w kontakcie z naturą. I oczywiście nietrudno wyobrazić sobie dramat z realistycznie rozbudowaną wokół tematu odejścia kombinacją motywów i wątków, jakie w *Letnim dniu* zostały ledwie zaznaczone delikatną kreską. O całej różnicy przesądza poetycki język, pełniący funkcję narzędzia już nie tyle opisu, ile kreacji doświadczenia. Fosse również, jak Minyana, buduje tekst, wykorzystując strategię polegającą na powtarzaniu tych samych myśli i zwrotów, ale

¹⁴ P. MINYANA: *Suita II*. Przeł. R. NIZIOLEK. W: *Językowe światy. Antologia sztuk francuskich*. [T.] 2. [Red. M. KRASNOWOLSKA. Przeł. M. BAJER et al.]. Kraków 2004, s. 407, 408.

podporządkowane zasadom kompozycji wierszowej repetycje nabierają całkiem innego sensu. W ciągłych nawrotach klisz pamięci wyraża się przede wszystkim pragnienie przywrócenia „tu i teraz” sytuacji, jakie w tym samym miejscu rozegrały się przed wielu laty, i nadania im dzięki substytucji znamion realnej obecności. Taką mantryczną wręcz strukturę powtórzeń, odwzorowującą fiksacje wspomnienia, przyjmuje długi monolog Kobiety tuż po wypłynięciu mężczyzny w morze. Zarazem jednak, warto zauważyć, pamięć nawiązuje autentyczną i pełniejszą więź z językiem także dlatego, że nieraz więcej zdaje się kryć się poza słowami, w pauzach i milczeniu. Czy bodaj nawet nie za wiele musi ono unieść, bo czasem stwarza to tylko pozory głębi albo niewyraźności wewnętrznego doświadczenia. Mylne byłoby też wrażenie, że przez poszerzenie strefy ciszy i taką jej waloryzację język wyznacza granice wypowiedzeniu, których przekroczyć niepodobna. Fosseo, w przeciwieństwie do Minyany, trudniej wprost łączyć z praktyką dwudziestowiecznych pisarzy podejmujących krytykę języka. W *Letnim dniu*, jak w innych jego dramatach, słowo i milczenie istnieją na równych prawach — w tym współdziałaniu materializuje się na scenie zdeponowany w pamięci domniemany kształt doświadczenia.

W odróżnieniu od ujęć Minyany i Fosseo rozwiązanie wprowadzone w *Savannah Bay* Marguerite Duras wydobywa na pierwszy plan mediację pamięci. Mediację jak najściślej związaną z unaocznieniem mechanizmów samej reprezentacji przeszłości. Składa się na to nie tylko „literacki” język, który pośredniczy w transmisji wspomnień, a nadając im odpowiednią formę — zarazem je zniekształca. Duras czytelnie oddzielając umieszczoną w dali scenografię do przedstawienia *Savannah Bay* od pustej sceny, która jest miejscem gry, zestawia z sobą dwa teatry. Ale tylko ten drugi, teatr oparty na mówieniu, ma moc reaktywowania — i komunikacji — subiektywnych doświadczeń. Pierwszy stanowi znak możliwego, lecz odrzuconego, wykorzystanego jedynie pod postacią aluzji, cytatu, nawiązania — innego wyobrażenia przedstawionego świata, podkreślając teatralny wymiar reprezentacji. Wystarczy dla porównania sięgnąć do *Katarantki* polskiego autora Tomasza Mana, żeby przekonać się, jak dalece ten autotematyczny zabieg usamodzielnia narrację pamięci. W sztuce Mana wspomnienia starej kobiety pojawiają się na zasadzie ożywionych fotografii, starannie wystylizowanych i uruchamianych niezawodną siłą starych teatralnych konwencji. Bohaterka jest nie tylko widzem tego osobliwego spektaklu cieni, aktywnie w nim też współuczestniczy jako nieodstępne drugie „ja” swej młodej postaci. Jaskrawa zaś teatralizacja to prosty środek, by odgraniczyć przywoływaną nostalgicznie młodość od szarej i okrutnej rzeczywistości jej codziennej egzystencji. Tymczasem plastyczna imitacja dawnego teatru w *Savannah Bay*, choć należy do świata przedstawiającego, nie wchodzi na dobrą sprawę w obręb świata przedstawionego, jedynie w formie pociągającego urodą, umownego znaku pozostaje na jego obrzeżach. Jej obec-

ność na scenie okazuje się natomiast istotna jako autorefleksyjna rama, eksponująca sam proces opowiadania.

Choć Duras, Minyana i Fosse stosują różne ujęcia językowe, prezentowana w ich tekstach konstrukcja wspomnień wskazuje na jedną wspólną cechę. Język, można powiedzieć, mniej lub bardziej wyraźnie zdradza luki między rzeczywistością, doświadczeniem (przeżyciem) i ekspresją. Czy przyczyna tego rozsunęcia leży w naturze ludzkiego doświadczenia, czy odpowiedzialna za nie jest nasza pamięć? Jung zdecydowanie kładł nacisk na to pierwsze, gdyż, jak zakładał, w każdym doświadczeniu tkwi jakaś liczba niewiadomych, a co więcej — przedmiot poznania w pewnym sensie jest zawsze nieznany. Nie tylko ze względu na ograniczone możliwości naszego poznania zmysłowego, przede wszystkim dlatego, że „apercepcja przekłada zauważony fakt na medium pozornie niewspółmierne, czyli na formę i esencję zdarzenia psychicznego, którego prawdziwa natura jest dla nas zagadką”¹⁵. Ale chcąc pełniej uzmysłowić sobie to rozsuniecie, nie da się oczywiście pominąć konwencji ekspresji, które mają swój udział w kształtowaniu — kształtowaniu, a nie reprodukowaniu — doświadczenia. Tym bardziej nie da się ich zignorować w dramacie, w ogóle w sztuce, gdzie o formie wyrazu współdecydują zarówno konwencje kulturowe, jak artystyczne, nie mówiąc już o innowacyjnych rozwiązaniach twórców, a jako odbiorcy mamy dostęp do jakiejś (doświadczanej przez podmiot) rzeczywistości w takiej postaci, jaką zapewnia przedstawienie. Dramat, odwzorowując właściwymi sobie środkami złożoną strukturę wspomnień, w równej, jeśli nie większej mierze, akcentuje rozdzielenie wynikające z dyspozycji aparatu mentalnego, jakim jest nasza pamięć; rozstępną między dwiema drogami poznania, dwiema modalnościami czasu. Niepewność — zdają się mówić autorzy sztuk — dotyczy zakodowanej i przechowywanej przez pamięć wiedzy o doświadczeniu. Dlatego stanowi też wymiar samego doświadczenia. Dość jednak spojrzeć z innej nieco perspektywy, żeby zobaczyć, że zarówno konfrontacja z przeszłością, jak rozmaite translacje, których polem jest język, to widome świadectwo egzystencjalnych relacji podmiotu ze światem. Próba uchwycenia, zrozumienia i obiektywizacji źródłowego doświadczenia, a więc i niemożność jego uobecnienia okazuje się — jednocześnie — indywidualnym doświadczeniem pamięci.

¹⁵ C.G. JUNG: *Życie symboliczne*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 2010, s. 211.

Ewa Wąchocka

The Experience of Memory

Summary

The theme of memory in the newest drama is related to the reorientation of modern literature which accentuates the meaning of an individual, subjective experience renouncing the communal and traditionally approached image of experience. Thus, what is actually renounced is its fundamental way of experiencing the real world as well as its function of its main object in a stage performance. In my article, traumatic events filtered through memory are considered on the one hand from the perspective of representation, presencing and repetition, and on the other psychoanalytic approach. The dramas taken into consideration in the article, *Savannah Bay* by M. Duras, *Suite I* by P. Minyany, and *A Summer's Day* by J. Fosse, project the future either in a narrative way as a fragmentary, gapped and blurred story, or with the use of techniques and means of expression typical to drama. Even though narration and dramatization do not introduce major discrepancies in characteristic mechanism of memory functioning, still they vary considerably as to the way in which memories are reconstructed.

As long as those mechanisms can be articulated, the medium of memory allows for creation of an image of a fleeting experience, which in fact renders attempts at capturing it in its prime shape impossible, especially in plays by Duras and Minyany. Thus, uncertainty concerns memories that are impossible to verify; however, it still reveals a dimension of experience whose imprints have greatly influenced the subject. Therefore, an attempt to comprehend and objectify, added to the inability to make primal experience part of the present, comes to be the individual experience of memory.

Ewa Wąchocka

L'expérience de la mémoire

Résumé

Le sujet de la mémoire dans le drame contemporain est lié avec la réorientation de la littérature moderne, où on expose des significations d'une expérience individuelle, subjective, qui exclue des formes collectives d'une expérience traditionnelle de sa forme cruciale de l'expérience de la réalité et de sa fonction de l'objet principal du spectacle. Dans l'article, les événements traumatisants, filtrés par la mémoire, sont analysés d'un côté dans les catégories de représentation, de figuration et de répétition, de l'autre — dans la perspective de la psychanalyse. Les drames choisis pour l'analyse — *Savannah Bay* de M. Duras, *Suite I* de P. Minyana et *Un jour en été* de J. Fosse — montrent le passé soit de façon narrative, comme une histoire fragmentée, pleine de lacunes et d'ambiguïtés, soit à l'aide des techniques dramatiques et moyens d'expression typiques. Bien que la narration et la dramatisation n'introduisent pas de différences importantes dans les mécanismes caractéristiques du fonctionnement de la mémoire, ils diffèrent visiblement par la conception de la reconstruction des souvenirs.

Le médium de la mémoire, grâce à l'extériorisation de ces mécanismes, permet de voir la tentative de construire l'image d'une expérience fuyant, ce qui en effet, surtout dans les pièces de Duras et Minyana, signifie l'incapacité de la saisir dans sa forme « primaire » ou originelle. L'incertitude concerne alors des mémoires impossibles à vérifier, mais elle constitue également la dimension de l'expérience, qui a péniblement influencé le sujet. Une tentative de comprendre et objectiver, ou en fait l'incapacité de représenter l'expérience originelle, s'avère être en même temps une expérience individuelle de la mémoire.